

и казались грубыми и резкими». Отмечая тот факт, что «драматургические произведения рассчитаны на сценическую интерпретацию», язык перевода, по мнению М. Кузмина, должен быть удобен для произнесения вслух и передавать с возможной гибкостью интонационные оттенки [4, с. 515].

Как видим, М. Кузмин-переводчик и М. Кузмин-рецензент переводов, ратуя за точность формы и содержания перевода, за их единство, остается верным своей художественной позиции. Но не только в этом проявляется его эстетизм. Он прослеживается и в выборе М. Кузминым для перевода античных текстов («Илиада» Гомера), поскольку модернисты (и эстеты в том числе) были известны своим интересом к искусству античности. Перевод классических произведений («Король Лир» У. Шекспира) также раскрывает эстетизм М. Кузмина, одним из важных принципов которого было обращение за вдохновением к классикам.

Остаются открытыми перспективы дальнейшего изучения воплощения идей М. Кузмина в его собственных переводах.

Література:

1. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). – М. : Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с.
2. Кузмин М. Несколько слов о переводе <отрывка из «Илиады» Гомера> / Проза и эссеистика: в 3 т. – М. : Аграф, 2000. – Т. 3: Эссеистика. Критика, 2000. – 768 с. – С. 512–515.
3. Кузмин М. О прекрасной ясности / Проза и эссеистика: в 3 т. – М. : Аграф, 2000. – Т.3: Эссеистика. Критика, 2000. – 768 с. – С. 5–20.
4. Кузмин М. От переводчика <«Трагедии В. Шекспира «Король Лир»>> / Проза и эссеистика: в 3 т. – М. : Аграф, 2000. – Т. 3: Эссеистика. Критика, 2000. – 768 с. – С. 515–516.
5. Кузмин М. Рецензия на книгу «Алкей и Сапфо. Собрание песен и лирических отрывков» / Проза и эссеистика: в 3 т. – М. : Аграф, 2000. – Т.3: Эссеистика. Критика, 2000. – 768 с. – С. 392–393.
6. Кузмин М. Рецензия на перевод Зинаиды Ц. «Из Мюссе и Верлена» / Проза и эссеистика: в 3 т. – М. : Аграф, 2000. – Т. 3: Эссеистика. Критика, 2000. – 768 с. – С. 80–83.
7. Кузмин М. Эмоциональность как основной элемент искусства / Проза и эссеистика: в 3 т. – М. : Аграф, 2000. – Т. 3: Эссеистика. Критика, 2000. – 768 с. – С. 375–380.
8. Чуковский К. Высокое искусство / Корней Иванович Чуковский. – М., 1964. – 356 с.

УДК 82.09

Т. Б. Кондратьева,

Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, м. Тернопіль

МИСТЕЦТВО У ДИСКУРСІ ТРАНСКУЛЬТУРАЛІЗМУ (НА ПРИКЛАДІ ОПОВІДАННЯ ХАРУКІ МУРАКАМІ «ДРУГЕ ПОГРАБУВАННЯ БУЛОЧНОЇ»)

У статті окреслено ключові теоретичні засади транскультуралізму як філософсько-світоглядної течії, простежено особливості трактування категорії ідентичності у цьому контексті, виокремлено характерні риси транскультурного мистецтва. На прикладі оповідання Х. Мураками «Друге пограбування булочної» проілюстровано художню трансформацію концептів транскультуралізму в літературному тексті.

Ключові слова: транскультуралізм, динамічна ідентичність, «позазнаходження», ризоматичність, транскультурні коди.

В статье обозначены ключевые теоретические основы транскультурализма как философско-мировоззренческого течения, прослежены особенности трактовки категории идентичности в этом контексте, выделены характерные черты транскультурного искусства. На примере рассказа Х. Мураками «Второе ограбление булочной» проиллюстрировано художественную трансформацию концептов транскультурализма в литературном тексте.

Ключевые слова: транскультурализм, динамическая идентичность, «вненаходимость», ризоматичность, транскультурные коды.

In the article the key theoretical grounds of transculturalism as philosophical trend have been outlined, the peculiarities of interpreting the category «identity» in this context have been traced, the characteristic features of transcultural art have been defined. Using the example of Haruki Murakami's short story «The Second Bakery Attack» the fictional transformation of transcultural concepts in literary text has been illustrated.

Key words: transculturalism, dynamic identity, «outsideness», rhizomatic nature, transcultural codes.

Виникнення нових парадигм, які спонукають індивіда бачити і мислити по-іншому – це результат зближення між культурами внаслідок спрощення комунікації, що дає змогу відкривати та освоювати нові культурні простори без особливих перешкод. Така ситуація зумовлена різними чинниками: суспільно-політичними (налагодження дипломатичних відносин між різними країнами світу), соціально-економічними (міграційні процеси). Особлива роль відведена розвитку інформаційних технологій, які відкривають практично необмежений доступ до культурного знання усіх епох і народів. За таких умов індивід сам отримує право та можливість обирати і присвоювати досвід інших культур, відповідно адаптуючи його до власних потреб, витворюючи власну нову ідентичність. На зміну відмежованості культур приходить їх взаємоприсутність.

У філософсько-естетичній думці кінця ХХ – поч. ХХІ століття виникає новий напрям – транскультуралізм. Вперше цей термін використав кубинський антрополог і соціолог Ф. Ортіз для означення нової стадії відносин між деколонізованими народами та колишніми імперіями. Згодом його використовував у своїх дослідженнях із філософії культури американець польського походження Б. Маліновський. Особливий внесок у розвиток концепції транскультури зробив М. Епштейн, який у свою чергу зазначив, що платформою для виникнення транскультуралізму були дослідження російських культурологів Ю. Лотмана, А. Лосева, В. Біблера, а також праці відомого літературознавця М. Бахтіна, який ввів та обґрунтував один із основних концептів культурології – «позазнаходження» як перспективу, що дозволяє об'єктивно сприймати та оцінювати інші культури без інтерференції з власною культурною ідентичністю. Філософсько-естетичні концепти транскультури окреслені у працях М. В. Тлостанової. Серед українських дослідників над цією проблемою працювали Н. Висоцька, Т. Гуменюк, Т. Надута, які зокрема акцентували увагу на естетичних аспектах, розглядаючи транскультуру в контексті постмодерністського світобачення.

Однак, усі дослідники наголошували на необхідності чіткого розмежування понять мультикультуралізм, міжкультурна комунікація та транскультура. Так, М. Епштейн зазначає, що транскультура – це нова сфера культурного розвитку, що виходить за межі традиційних культур (етнічних, національних, расових, релігійних, гендерних тощо). Вона долає ізоляцію їхніх символічних систем та ціннісної детермінованості і розширює поле «супра-культурної творчості». Дослідник наголошує, що на відміну від мультикультуралізму, який встановлює ціннісну рівність серед різних культур та їхню самодостатність, концепт транскультури передбачає їхню відкритість та взаємозалученість [7, с. 330].

Транскультура – це свобода кожного жити у межах власної «вродженої» культури, чи поза нею, визволяючись від «золотих пут» рідної культури [7, с. 334]. Мультикультуралізм навпаки цінує відданість рідному підґрунтю та природному корінню, а відтак зводить нові стіни між культурами, редукуючи розмаїття особистостей до їхнього походження, їхньої наперед визначеної природи.

Однак, М. Епштейн не відкидає важливості походження індивіда. Він наголошує, що необхідно чітко визначити своє коріння, щоб згодом відірватися та звільнитися від нього [7, с. 339]. Таку ж ідею висловлював Ф. Ортіс, який виокремлював дві фази транскультурації: втрата чи обезкорінення (декультурація) і створення нової культури (неокультурація), відповідно – руйнування і креативність, творчість [5, с. 132]. Н. Висоцька зазначає, що сьогодні метафора пошуку коренів, застосовуючись до національної культури, все частіше поступається місцем образу «ризому», що позначає множинність першооснов, які переплітаються, при відсутності єдиного, головного [1, с. 12].

На думку Тлостанової М. В., транскультураційна модель протистоїть тим моделям, які не враховують належним чином людського розмаїття, плюриверсальності історії. Вона зберігає в процесі комунікації смисли, динаміку і драматичну інтригу живих життів і дозволяє сформувати альтернативний світ, у якому можлива множинність світів [5, с. 137].

Особливе місце у концепції транскультури відводиться поняттю транскультурної ідентичності. Так, М. Епштейн вважає, що межі будь-якої культурної ідентичності занадто вузькі для реалізації всього діапазону творчого потенціалу людини, а тому їх додання не можна вважати зрадою [7, с. 334]. Тут вчений проводить паралелі: природа-культура; культура-транскультура. Бути культурним, на думку дослідника, означає піднятися над власною вродженою ідентичністю, наприклад, «дорослий білий чоловік», через різноманітні самодеконструкції, самотрансформації та інтерференції з іншими ідентичностями, такими, як «жінка», «чорний», «дитина».

М. Епштейн наголошує, що хоча культура вивільняє людину від матеріальної залежності від природи, вона в той же час створює нову символічну залежність від звичаїв, традицій, правил, яких індивід повинен дотримуватися, стаючи членом певної групи чи етносу. Культура демістифікує та долає природну ідентичність, а транскультура демістифікує та долає культурну ідентичність. Цей процес не має меж. Індивід відкриває в собі когось іншого, не себе, опановує досвід інших людей. Походження, безумовно, важливе, але мета культури – не стверджувати його, а відходити від нього, стати рікою, а не греблею. Походження повинно бути вписане в історію його додання. І тоді деконструкція перестає бути метафізичною грою заперечення походження і стане творчою історією вивільнення. Позитивна, конструктивна деконструкція та мультикультуралізм без детермінізму і репрезентації – ось основні концепти ери транскультуралізму [7, с. 340].

Гуменюк Т.П. називає основною ознакою постсучасності рух, розсіювання, перетікання, а транскультуру – новим простором свідомості, у якому усі її теми і фрагменти співіснують [2, с. 25]. А. Дагніно також визначає ідентичність як динамічний, нестійкий, мінливий концепт [6].

Однак, відштовхуючись від філософсько-культурологічного тлумачення явища транскультури, зосередимось на художньо-естетичних аспектах проблеми. Зокрема з'ясуємо, які риси характеризують транскультурне мистецтво. Т. Гуменюк вважає, що завдання сучасного мистецтва – освоєння хаосу, надання абсурдності сенсу, створення «нovoї чуттєвості», перетворення відчужених біографій людей на текст [2, с. 12]. М. Тлостанова виокремлює такі характеристики транскультурних творів мистецтва: метахронотоп транзитності; метаморфність, незавершеність ідентичності; особливе трактування гібридизації і ризоматики; складна гра із бажанням іншого і його одночасне заперечення; специфічна поетика спотворення; трансмедіальні тенденції [5, с. 146]. Дослідниця також відзначає, що у транскультурному мистецтві основним сюжетом є наратив зустрічі з іншим, різні моделі соціокультурної поведінки індивіда в чужих контекстах – від адаптації до імітації, від позичання до присвоєння, від асиміляції до протистояння. Головним елементом, що переосмислюється в транскультурній моделі є трактування різноманітності і відмінності, комунікування з іншим, відмінним і способи взаємодії різних «інакшостей» [5, с. 140]. Типовим вираженням транскультурної ідентифікації і суб'єктності за М. Епштейном є «погранична» свідомість і мислення [7, с. 139].

Солідаризуючись із М.В. Тлостановою, Т. Гуменюк та Т. Висоцька наголошують на «нелінійній» природі транскультурної суб'єктності. У цьому контексті часто згадується образ ризому. Схожість і відмінність виявляється і вивчається у всіх напрямках, часах і просторах і обов'язково в постійній динаміці і взаємодії. М. Епштейн підкреслює, що кожен текст може мати стільки авторів, а відтак і стільки культурних контекстів та підтекстів, скільки потрібно для того, щоб він набув свого значення [7, с.345]. Надута Т. вважає, що процес формування літературного твору з точки зору транскультури передбачає творення нової семіологічної системи. Світ, створений автором, не є замкнутим, відокремленим простором, а знаходиться всередині всіх існуючих культур. Дослідження творчості окремого письменника – це дослідження наявності «естетики транскультурного». Центром такого дослідження обирається простір свідомості транскультурних письменників, аналіз образів нового рівня існування людини у світі, співвідношення загальнолюдського і локального у художньому світі творів, орієнтація на різноманітність духовного життя людства [4, с. 137].

А. Дагніно, аналізуючи творчість транскультурних письменників, оперує терміном «творча депатріація», що трактується, як утвердження свободи письменника від пут культурної приналежності та національних традицій, а також від усіх травматичних почуттів (ностальгія, відчуження, втрата пам'яті, втрата відчуття ідентичності чи рідної мови). Натомість письменник отримує нову перспективу на світ, на інші культури, на людство, і, зрештою, на самого себе [6].

Творчість японського письменника Харукі Муракамі – яскравий приклад такої «творчої депатріації». Хоча він народився в Японії, у сім'ї вчителя японської класичної літератури, він завжди прагнув пізнавати інший, неапонський світ. Читання західної літератури виховало в ньому потяг до модернізації, оновлення літератури, розширення тематичних обріїв та нехтування традиціями. Згодом, як зауважує Д. Княжич, тривале життя на Заході, постійні подорожі та переїзди наклали свій відбиток на його стиль. За словами самого письменника, він поглянув на Японію очима європейця, тобто перед ним відкрилася перспектива «позазнаходження». Однак, незважаючи на свою прозахідність, у власній творчості він використовує чисто японський принцип сясей (відображення життя) та дзенські мотиви – спостереження й самозаглибленість [3, с. 192].

Опираючись на теоретичні здобутки згаданих дослідників, запропонуємо прочитання оповідання Харукі Муракамі «Друге пограбування булочної» (1985) у парадигмі транскультури. Сюжет твору простий: молоде подружжя прокидає-

ся вночі від непереборного почуття голоду і після роздумів та спогадів вирішує пограбувати МакДональдз: вкрати 30 гамбургерів, щоб подолати, позбутися прокляття голоду. Вони вважають, що це прокляття було накладене продавцем у булочній, яку чоловікові не вдалося пограбувати в студентські роки, адже власник добровільно віддав їм хліб в обмін на «пропаганду Вагнера» (він змусив грабіжників слухати музику цього композитора). Глибший аналіз постмодерністських технік, мотивів та символів дозволяє читачеві відшукати та інтерпретувати транскультурні підтекстові коди у оповіданні.

Насамперед, відзначимо, що часопростір твору побудований за принципом транзитності, переходу від одного стану до іншого: від розмови молодого подружжя на затишній кухні до нападу на МакДональдз в темряві ночі, від реальності – в сон, від дійсності – у світ підсвідомих образів та фантазій. Останнє також демонструє зображення пограничної свідомості, що вирізняє транскультурне мистецтво. Дія відбувається вночі. На початку оповідання герої прокидаються, а вкінці – засинають, тому читач може сприйняти події не як відображення реальності, а як сон. Розповідь переривається уявними екскурсами наратора у власну підсвідомість. Він уявляє свій голод як кінематографічний образ вулкану, що знаходиться на дні річки, саме під човном, на якому він пливе. Тут простежуємо дзенські мотиви Мураками – спостереження і само-заглибленість.

Наступною рисою, що надає оповіданню транскультурного значення є ризоматичність, яка проявляється у зверненні письменника до символів Західної цивілізації (як європейської, так і американської): Чарівник країни Оз, Зігмунд Фрейд, колодязь інків, опери Вагнера «Летючий Голандець» та «Тенгейзер», Мак Дональдз, радіо американських збройних сил, ковбойська музика. У свою чергу ці алюзії відсилають читача до інтертекстуального тлумачення їхнього значення через звернення до мифів, легенд, казок та інших первинних контекстів.

Важливу роль у творі відіграє поетика спотворення. Прикладом спотворення, яке, однак, можна пояснити категоріями Інь і Янь, є чоловіча рішучість дружини, та жіноча слабкість і вагання чоловіка під час скоєння нападу. Спотворення також зазнає сам образ хліба, який головний герой двічі намагається вкрати. Так у західній християнській традиції хліб символізує тіло Христове, а споживання хліба завжди супроводжується трепетним ставленням до нього і символізує причастя, тобто залучення індивіда до певного товариства. З іншого ж боку засобами постмодерністської іронії та гри Х. Мураками замінює хліб на гамбургер, що репрезентує американську культуру, чи навіть панамериканські глобалізаційні апетити, «макдоналізацію» усієї світової спільноти.

У центрі розповіді поставлено саме їжу і фізіологічний непереборний голод, що трактується як прокляття. Така метафора влучно ілюструє ідею Е. Епштейна про те, що культура визволяє людину від залежності від природних інстинктів, а транскультура від залежності від рідної культури. Голод уявлявся героєві великою печерою без входу і виходу, порожнечою, що викликала відчуття відсутності – екзистенційної реальності неіснування. Лише в МакДональдзі він відчув, як у що печеру проникає запах їжі, повертаючи його із небуття. Отож з'ївши 20 вкрадених гамбургерів персонажі не лише задовольняють природний інстинкт, а й у своєрідний спосіб долучаються до світової культури.

У творі чітко простежуються трансмедіальні тенденції. Насамперед, виокремимо музичні образи. Так, перша спроба вкрати хліб супроводжувалася операми Вагнера, а саме «Летючий Голандець» та «Тенгейзер» (в основі лібрето обох, як відомо, покладено мотив прокляття), а після другої спроби, жадібно поїдаючи вкрадені гамбургери і запиваючи купленою кока-колою, герої слухають ковбойську музику по радіо американських збройних сил, які, звісно, прагнуть сприйматися визволителями і миротворцями у всьому світі. Важливим також є зображення уявної подорожі на човні у формі кінокадрів, що відкриває перспективу глядача, створює ілюзію «позазнаходження».

Наступною характеристикою твору виокремимо наратив зустрічі з іншим у чужому контексті соціокультурної поведінки, що твориться у формі гри між бажанням іншого та його одночасним запереченням. Цю тенденцію розкрито у мотиві пограбування. З одного боку герой прагне позбутися прокляття і грубо заволодіти майном іншого (не купити, а саме вкрати хліб), однак з іншого – така поведінка зовсім йому не властива, адже він звик дотримуватися правил. Ми бачимо, що на початку оповідання, коли дружина пропонує піти до ресторану, він заперечує, аргументуючи, що не може так пізно виходити з дому. Чи, наприклад, коли їм спадає на думку з'їсти цибулю, посмажену на маслі (все, що змогли знайти у холодильнику), він знову не бажає порушувати правил, адже цибулю не прийнято їсти саму, а лише з іншими стравами. І навіть під час самого пограбування він поводить дещо невідповідно (платить за кока-колою і вимагає не грошей, а гамбургерів, що зовсім збиває з пантелику персонал закладу) і дуже нерішуче, на відміну від його дружини, яка поводить, як досвідчена грабіжниця (знаходить лижні маски, пістолет, зв'язує персонал). Цікаво, що уся ситуація в оповіданні зовсім не виглядає кримінальною, а навпаки – комічною. Під час пограбування інші відвідувачі безтурботно і міцно сплять на столиках, а менеджер, доброзичливо посміхаючись, як і слід за корпоративною етикою МакДональдза, пропонує гроші, а не їжу, адже інакше у нього не зійдеться касовий звіт. Нова, непередбачена ситуація викликає у персонажів відчуття розгубленості, провокує нестандартну і незвичну для них самих поведінку.

І, нарешті, ключовою в оповіданні є художня трансформація проблеми пошуку транскультурної ідентичності. Наскрізно прочитується мотив вивільнення від пут, прокляття, обмежень: «Unless you yourself personally break the curse, it'll stick with you like a toothache. It'll torture you till you die» (Доки ти сам особисто не розірвеш прокляття, воно триматиметься біля тебе, наче зубний біль. Воно буде мучити тебе до самої смерті. – *Переклад наш Т.К.*) [8, с. 33]. Герой прагне отримати право самостійно обирати, що їсти, яку музику слухати, як поводитися, яких правил дотримуватися. У цьому контексті знову повернемося до образу вулкану. На початку оповідання він загрозливо проглядається крізь воду. Виправданим, на нашу думку, є трактування вулкану як символу японської культури, що лежить в основі світогляду автора та головного персонажа. Проте, вкінці вулкан зникає, а вода стає спокійною і прозорою, повільно несучи човна, у якому з полеглим відпочиває герой, у місце «where I belonged» – «туди, куди я належу» [8, с. 33]. Ця фраза має важливе семантичне навантаження і може інтерпретуватися по-різному. Загроза бути поглинутим і ув'язненим рідною культурою минула, герой проник в інші культурні дискурси. Однак, він не бажає знову потрапляти в рамки якоїсь конкретної культурної парадигми, а пливе за течією, постійно змінюється, і належить не конкретному місцю, а лише власному човну, який зможе причалити до будь-якого берега, чи навпаки, знову вирушити у подорож, коли він сам забажає. Образ ріки символізує динамічну, нестійку, мінливу, завжди незавершену ідентичність транскультурного індивіда.

Отже, проведений аналіз дозволяє стверджувати, що оповідання Харуки Мураками «Друге пограбування булочної» є прикладом транскультурного твору, оскільки тут чітко простежуються такі ознаки, як метахронотоп транзитності, ризоматичність образів, поетика спотворення, трансмедіальні тенденції, постмодерністська гра із бажанням іншого, зображення пограничної свідомості, а головне – мотиви вивільнення від обмежень та незавершеної динамічної ідентичності, що визначаються теоретиками транскультуралізму, як ключові для мистецтва цього напрямку.

Література:

1. Высоцкая Н. Транскультура или культура в транс? // Вопросы литературы. – М., 2004. – № 2. – С. 3–24.
2. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз: Автореф. дис... д-ра філол. наук: 09.00.08 / Т. К. Гуменюк; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2002. – 38 с.
3. Княжич Д. Харукі Муракамі: від сямісену до саксофону / Дмитро Княжич // Літакцент: альм.: сучас. л-ра. в полі твого читання; Вип. 2. – К., 2008. – С. 192–194.
4. Надута Т. В. Транскультурна модель сучасної сіно-американської літератури: теоретичний аспект / Т. В. Надута // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки». – 2012. – № 1 (3) – С. 133–139.
5. Тлостанова М. В. Транскультурація як модель соціокультурної динаміки і проблема множинної ідентифікації / М. В. Тлостанова // Вопросы социальной теории. Альманах-ежегодник. 2011. Том V. Человек в изменяющемся мире: Проблемы идентичности / Под ред. Ю. М. Резника и М. В. Тлостановой. – М.: Изд-во Независимого института гражданского общества, 2011. – С. 126–148.
6. Dagnino A. Transcultural Writers and Transcultural Literature in the Age of Global Modernity / A. Dagnino // <http://fhrc.edu.au/transnational/home.html>
7. Epstein M. Transculture. A Broad Way Between Globalism and Multiculturalism / M. Epstein // The American Journal of Economics and Sociology. – January 2009. – Volume 68 (Issue 1). – P. 327–351.
8. Murakami H. The Second Bakery Attack // The Elephant Vanishes / stories by Haruki Murakami: translated from the Japanese by Alfred Birnbaum and Jay Rubin. – New York: A Division of Random House Inc., 1993. – P. 25–33.

УДК 821.131.1-31:159.922.73

І. Б. Кушнір,

Львівський національний університет ім. І. Франка, м. Львів

СВІТ ДИТИНСТВА У РОМАНІ Н. АММАНІТІ «Я НЕ БОЮСЬ»

У статті досліджено проблему дитинства у романі Н. Амманіті «Я не боюсь», коли відбувається перше зіткнення дитини зі світом дорослих. Дисгармонійність світу виявляється у творчості Н. Амманіті у темах насильства, страждання, незахищеності дитини, що робить її персонажем активним та борцем за життя. Суб'єктивізоване наративне Я дитини відбиває катастрофічність світовідчуття ХХІ ст., шукає порятунку у дорослих, але знаходить силу протистояти злу у світі тільки у своїй чистій душі. Визначені формальні ознаки роману Н. Амманіті: візуальність, композиційна довершеність, гострий конфлікт для показу ніби із середини складної емоційно-психологічної ситуації, в якій опиняється персонаж. Роман «Я не боюсь» своєю назвою дає відповідь дитини на виклик світу. Він стоїть поруч з кралицями зразками творів про дитинство і проблеми дитини ХХІ ст. А. Гавальди «35 кіло надії», А.-С. Брасм «Я дышу».

Ключові слова: образ дитини, дитинство, архетип батька.

В статье изучена проблема детства в романе Н. Амманити «Я не боюсь», когда ребенок впервые сталкивается с миром взрослых. Дисгармоничность мира проявляется в творчестве Н. Амманити в темах насилия, страдания, незащищенности ребенка, что делает его персонажем активным и борцом за жизнь. Субъективизированное нарративное Я ребенка отображает катастрофичность мироощущения ХХІ века. Он ищет спасения у взрослых, но находит силы противостоять злу в мире только в своей чистой душе. Определены формальные признаки романа Н. Амманити: визуальность, композиционное единство, острый конфликт для показа как-бы изнутри сложной эмоционально-психологической ситуации, в которой находится персонаж. Роман «Я не боюсь» своим названием дает ответ ребенка на вызов мира. Он занимает место возле наилучших образцов прозы о проблеме детства в ХХІ веке: А. Гавальда «35 килограмм надежды», А.-С. Брасм «Я дышу».

Ключевые слова: образ ребенка, детство, архетип отца.

In the article the problem of the childhood in the novel «I'm not afraid» by N. Ammaniti is studied. The author shows the particular situation when the child comes into collision with the world of adults for the first time. The lack of harmony in the world reveals itself in the works of N. Ammaniti in the main themes of violence, sufferance and vulnerability of a child. That's why he became an active character who fights for life. During the period of childhood there is still a strong connection between a child and Nature. The narrative subjectified child's «I» reflects the catastrophic world-view of the ХХІ century. He searches for salvation at adults, but he can only find forces to resist the evil in the world in his own pure soul. The formal peculiarities of the novels by N. Ammaniti are defined: visuality, unity of composition, burning conflict to show as if from within a difficult emotional and psychological situation in which the character is found. This novel by N. Ammaniti by its title «I'm not afraid» gives the child answer to the challenge of the world. The studied novel is rated between the best examples of literature on child's problems and childhood such as «35 kilos of hope» by A. Gavalda, «I can breathe» by A.S. Brasms. Unfortunately there is no translation into Ukrainian of novels by N. Ammaniti. This writer remains quite unknown to Ukrainian audience. This fact shows the topicality of this research.

Keywords: image of a child, childhood, archetype of father.

Ім'я Нікколо Амманіті у сучасній італійській літературі згадується поряд із М. Мандзантіні та А. Барікко. До найвідоміших творів належать романи «Я і ти», «Я не боюсь», «Як велить Бог», відзначений премією значною італійською премією Стрега 2007 р. У засобах медіа прізвище молодого автора часто вживається зі словами талановитий, прогресивний, вражаючий. Його популярності сприяли екранізації його творів: це шість фільмів, знятих відомими режисерами. Романи та оповідання перекладені усіма європейськими мовами, проте, на жаль, ще не маємо українських перекладів.

Доцільно розпочати статтю з огляду головних творів Н. Амманіті. Він дебютував збіркою оповідань з символічною назвою «Бруд» 1996 р. про проблеми суспільства ХХ ст.: наркотики, жорстокість, мафія, вбивства. Перший роман «Жабри» (1997) про пригоди у Індії підлітка із складною раковою пухлиною став пробою пера. Він залишився непоміченим на літературному горизонті, хоча текст став основою сценарію фільму Франческо Раньєрі-Мартінотті 1999 р. У 1995 році Н. Амманіті разом зі своїм батьком, відомим психіатром та викладачем римського університету «Ла Сапєнца», Массімо Амманіті опублікував есе «В ім'я сина», де йдеться про проблеми перехідного віку та дослідження стосунків між батьком та сином. Це важлива публікація, оскільки ця тема стає предметом зображення у його романах [2]. 1996 року одне з оповідань Н. Амманіті у співпраці з Луїзою Бранкаччо увійшло до збірки «Молоді канібали», що закріпило його позицію серед молодих італійських авторів нової хвилі італійської прози. Слава прийшла з виданням роману «Я не боюсь» у 2001